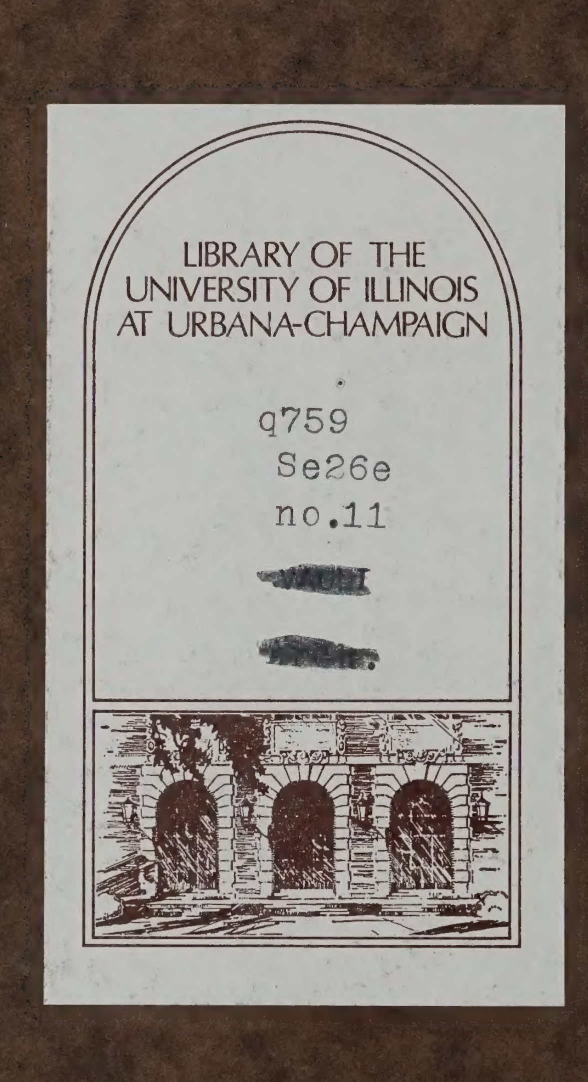
Tizian



E. A. Seemanns Künstlermappen

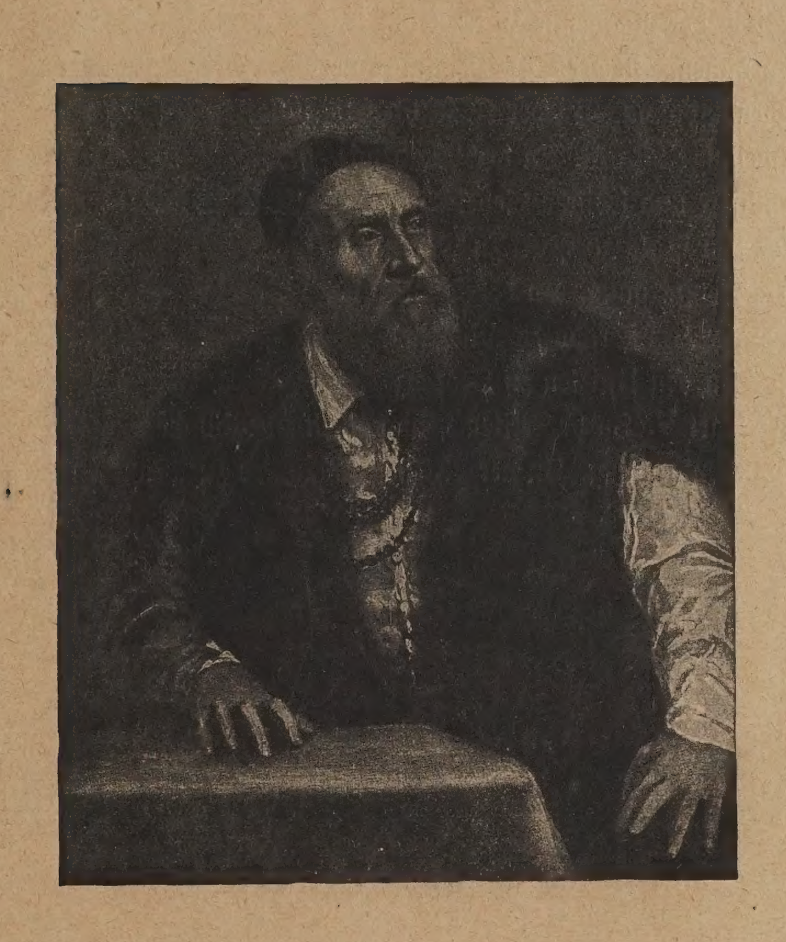
11



Tizian

Zehn farbige Nachbildungen seiner Hauptwerke

Mit einer Schilderung seines Lebens und Schaffens
von Hermann Voß



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann

Verzeichnis der farbigen Nachbildungen

So scharf in der italienischen Renaissance sich die Charaktere der einzelnen Schulen von einander abheben, so steigern sich die landschaftlichen Sondereigenarten doch nur in zwei Fällen bis zu völliger Gegensätzlichkeit: feindlich im innersten Wesen ihrer Kunstanschauung platzen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die florentinische und die venezianische Kunst aufeinander. Jene findet ihre großartigste Verkörperung in Michelangelo, dem Vollender ihrer auf plastische Formbestimmtheit gerichteten Ideale, diese in dem stärksten malerischen Genius Italiens, Tizian. Beide Richtungen sind sich ihrer prinzipiellen Gegnerschaft voll bewußt, treten einander im Laufe des 16. Jahrhunderts in ausführlichen Abhandlungen über das Wesen der Malerei streitbar gegenüber. Ein merkwürdiger Zufall will es, daß die erste abgerundete Biographie Tizians von dem Wortführer der florentinischen, auf das plastische Ideal gerichteten Partei, Giorgio Vasari, herrührt. Schon diesem einseitigen, aber immerhin einsichtsvollen Beobachter konnte die hohe Bedeutung des größten venezianischen Genius für die Entwicklung von Kolorit und Helldunkel in der Malerei nicht entgehen. Aber unverhohlen tadelt er die Hintansetzung des rein Zeichnerischen, den Verzicht auf das Komponieren mit Feder und Tusche auf Papier, das nach florentinisch-römischer Auffassung der Arbeit mit Pinsel und Farbe vorauszugehen hat. Wie völlig anders beurteilen wir Heutigen die ganz und gar aus malerischem Instinkt hervorgehende Arbeitsweise Tizians! Gerade das, was Vasari vermißt, erscheint uns als das Neue und Bewundernswerte. Nur der bewußte Verzicht auf das Fertigkomponieren des Bildgedankens in der linearen und Schwarzweißwirkung, fühlen wir, war imstande, die Mittel der Malerei von den Schlacken zu befreien, die sie unter dem für Italien bestimmenden Einfluß des streng plastisch denkenden florentinisch-toskanischen Schöpferwillens gebildet hatte. Wie notwendig dieser Reinigungsprozeß für die Zukunft der italienischen Kunst war, zeigt deutlich der Seitenblick auf die Entwicklung, die die Dinge in Florenz und Rom seit Michelangelo nehmen sollten. Vor ähnlichen in die Irre führenden Bahnen blieb Venedig im 16. Jahrhundert behütet, dank einem starken eingeborenen Kunstwillen, als dessen selbständigste Verkörperung — trotz Giorgione, dem Bahnbrecher, und trotz Tintoretto, dem überreichen Vollender — uns Tizian zu gelten hat.

Geboren wurde Tizian 1477 inmitten einer der großartigsten und herbsten Gebirgsszenerien der italienischen Alpenhänge zu Pieve di Cadore, als Sproß der altangesessenen Familie der Vecellio, aus der seit Generationen angesehene Beamte, tapfere Krieger und tüchtige Gelehrte hervorgegangen waren. Auf den heranwachsenden Künstler mag die gewaltige Alpennatur, die ihn in Cadore umgab, tiefen Eindruck gemacht und das starke Gefühl für landschaftliche Reize in ihm geweckt haben — um die eigentliche künstlerische Erziehung war es natürlich in dem weltentlegenen Alpennest um so schlechter bestellt. Schon in jungen Jahren, wahrscheinlich ein zehnjähriges Kind, vertauschte Tizian die Heimat mit dem Aufenthalt in Venedig, um sich in der politischen und künstlerischen Hauptstadt des Landes dem gewählten Berufe zu widmen. Ob als völliger Neuling in der Malerei oder um begonnene Studien fortzusetzen, ist nicht gewiß. Auch die Frage nach seinem ersten Lehrer in Venedig kann mit Bestimmtheit nicht beantwortet werden. Sicher bleibt nur soviel, daß seine frühesten Arbeiten den noch strengen, gebundenen Stil des Giovanni Bellini aufwiesen, während einige Jahre später

der Eindruck der neuartigen Schöpfungen Giorgiones übermächtig auf ihn wirken sollte. Die stärksten und bleibendsten Anregungen erhielt der junge Künstler ohne Zweifel von der Lagunenstadt selber, die mit ihrer amphibischen Eigenart, ihren bunten, wirren Architekturen, mit dem malerischen Reiz ihrer dunstigen und dabei durchsonnten Atmosphäre den stärksten Gegensatz zu der großartig einfachen heimischen Bergnatur bildete.

Hatte bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die polychrome Architektur, das Spiel verschieden getönter Marmorarten und Edelsteine, die goldschimmernde Pracht des Glasmosaiks der erregbaren Augensinnlichkeit des Venezianers stärkeren Ausdruck verliehen, als die noch in den Anfängen steckende heimische Malerei, so sollte der Umschwung doch auf diesem Gebiet nahe bevorstehen. Der starre, auf der plastischen Gesinnung eines Donatello aufgebaute Stil des Mantegna hatte bereits in den Werken der Bellini eine merkliche Milderung in das Malerische erfahren; die von Antonello da Messina in Venedig eingeführte Technik der Ölmalerei bot überraschende Möglichkeiten, auf dem betretenen Wege voranzukommen. Auch das Gegenständliche wurde erweitert und vertieft: in das religiöse Bild klingt seit Giovanni Bellini ein zarter, geistiger Gefühlston hinein, eine poetische Unterempfindung unter dem traditionellen venezianischen Realismus, aus den Legendenszenen eines Carpaccio spricht ein neuer, verfeinerter Sinn für das Zusammenklingen von Figuren, Landschaft und Beleuchtung.

Was hier ahnungsvoll und nur halbbewußt begonnen ward, gelangt in der freien dichterischen Inspiration Giorgiones, des großen Neuschöpfers der venezianischen Malerei, zu vollbewußter Reife. Am persönlichsten und bedeutungsvollsten auf dem in Florenz längst heimisch gewordenen Gebiet der antikisierenden Idylle, die der Venezianer, frei von der antiquarischen Gelehrsamkeit der Toskaner und Römer, in das allgemeinverständliche Bereich rein menschlichen Empfindens erhebt. Höchst bedeutungsvoll aber auch innerhalb des religiösen Stoffkreises, wo, nicht minder unabhängig von Überlieferung und Konvention, ein tieferer, pantheistisch angehauchter Geist zum Ausdruck gelangt.

Im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts erscheinen uns Giorgione und Tizian als Gleichstrebende, jener als die ideenreichere, phantasievollere Natur, dieser als ebenso entschlossener Neuerer, aber dabei durchaus kein Schwärmer und stets bestrebt, in den Grenzen des bildnerisch Möglichen, Einfachen, Gesetzmäßigen zu bleiben. So ähnlich sie sich lange in ihrem künstlerischen Stil bleiben, ja so schwer es oft fällt, sie scharf von einander zu sondern, so entgegengesetzt ist im Grunde ihre ganze Veranlagung. Bei Giorgione fühlen wir uns vor allem angeregt der dichterischen Idee, dem Phantasiemäßigen seiner Gestaltungsweise nachzugehen, als deren unentbehrliche Mittel uns Farbe, Komposition und Vortrag erscheinen. Bei Tizian dagegen reizt uns von seinen Anfängen an hauptsächlich das rein künstlerische Moment, nicht so sehr die poetische Erfindung, die bei aller äußeren Ähnlichkeit mit Giorgione mehr an dem sinnlichen Wahrnehmen haftet, fester an die Realität der Dinge gekettet erscheint.

Es ist daher nicht ohne Bedeutung, wenn sich Tizian gerade in dieser Epoche seines Schaffens, bis zu dem 1510 erfolgten frühen Tode seines Rivalen, von der eigentlich „giorgionesken“ Bildgattung, der mythologischen Idylle, fast gänzlich freihält. Nur das in einer glücklichen Inspiration geschaffene Bildchen des Wiener Hofmuseums,

Amor als Tambourinschläger darstellend, behandelt ein ähnliches Thema mit heiterer Grazie und entzückendem malerischen Reiz. Das liebenswürdige kleine Meisterwerk mag seinem Stil nach um 1505 entstanden sein.

Unter den übrigen Schöpfungen jener Periode überwiegen die heiligen Familien und Madonnen, die in ihrer ruhigen Existenz und ihrer Vorliebe für das Halbfigurenschema die alte venezianische Tradition fortführen; aber selbst da, wo sie offenkundig an das herkömmliche bellinische Schema anknüpfen wie die Wiener „Kirschenmadonna", erscheinen sie uns neu im Ausdruck und malerischer Haltung. Das überlieferte Blau und Rot der Madonna gewinnt ein ungewohntes Feuer, Schatten und Licht wechseln ab in bewegtem Spiel, vor allem aber weist schon hier das Fleisch jenen wundervoll lebenswarmen Ton auf, der das darunterströmende Blut zu verraten scheint, ein Phänomen, das die Zeitgenossen nicht müde wurden zu bewundern. In der Gestaltung des Madonnenideals geht Tizian nach der Seite des Üppigen, Vollen über Giorgione hinaus, ohne darum die himmlische Würde der Erscheinung zu mindern. Besonders glücklich aber äußert sich seine Naturnähe in der entzückend beobachteten Figur des bewegten Christkindes und dem jugendlichen Johannes. Die neuere Forschung hat beobachtet, daß Albrecht Dürer, als er 1506 in Venedig weilte und an der Madonna des Berliner Museums arbeitete, mit dem Bilde Tizians nicht unbekannt sein konnte; die ganze Bildanlage und besonders der Johannesknabe verraten deutlich ihr Vorbild. Wahrscheinlich war die „Kirschenmadonna" damals soeben vollendet worden, sicherlich nicht ohne die allgemeine Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber auf sich zu lenken.

Durch die Pest des Jahres 1510, die Giorgione dahinraffte, wurde Tizian veranlaßt, eine sich bietende Gelegenheit wahrzunehmen und in Padua für die Scuola del Santo einige Freskobilder zu malen. Die Möglichkeit, in dieser Technik zu schaffen, die monumentale Auffassung und einen gewissen dramatischen Zug von selber mit sich bringt, bringt die Kräfte des jungen Künstlers erst völlig zur Reife. Nach Venedig zurückgekehrt, erscheint er nunmehr würdig, das Erbe Giorgiones zu vollenden. In der sog. „Himmlischen und irdischen Liebe" der Galerie Borghese in Rom sehen wir ihn als selbstherrlichen Meister auf dem eigentlichen Gebiete des großen Vorgängers, diesem völlig gewachsen in der poetischen Empfindung, die in der Landschaft, den Figuren und der über dem Ganzen ruhenden Naturstimmung webt. Der übliche Name entspricht sicherlich dem Inhalt des Bildes am wenigsten, obwohl der Vorgang bisher nicht völlig überzeugend gedeutet werden konnte. Am nächsten scheint noch immer die Benennung „Venus überredet Medea zur Liebe" der Absicht des Künstlers zu kommen. Doch will bedacht sein, daß Venedig dem antiken Mythus freier gegenüberstand, als Florenz und Rom, sich aus ihm wohl Anregungen holte, nicht aber sich an ihn gebunden erachtete. Schon im Kostümlichen findet man eine völlige Unabhängigkeit von der Antike, deren genaues Studium eben in jenen Jahren (um 1512—15) in Rom von Raffael und seinem Kreise mit wahrem Feuereifer aufgenommen wurde. Niemand hätte dort gewagt, einer Medea das modische Kleid der eigenen Tage anzuziehen, niemand dort eine Venus gebildet, in deren Nacktheit die eigene Sinnlichkeit restlos aufgehen konnte. Ebensowenig gewahrt man im Landschaftlichen und Architektonischen (abgesehen von dem wiederum recht frei bewegten Sarkophagrelief des Brunnens) antikisierende Züge.

Nichts zwingt daher eigentlich dem Ganzen überhaupt eine Deutung zu unterlegen, die der Antike entnommen ist. Selbst die Gestalt der Liebesgöttin ist bei Tizian nicht die archäologisch genau festzulegende Venus, sondern eine selbständige Phantasieschöpfung, deren übersinnlich hohe Sinnlichkeit uns allein die Suggestion der Göttlichkeit aufzwingt.

Seit dem Wunderwerke der Galerie Borghese beschäftigt den Künstler das Ideal weiblicher Vollkommenheit immer aufs neue. Unter dem Deckmantel einer Salome, der Magdalena u. a. birgt es sich ebensowohl wie unter mythologischen Personifikationen gleich der „Flora“ in den Uffizien. Aber kaum noch einmal hat er die Hoheit jenes großen Wurfes annähernd wiedererreicht, ja nicht selten wird in den Schöpfungen dieser Art, z. B. der sog. „Bella di Tiziano“ (Bildnis der Eleonore Gonzaga von Urbino), eine in Venedig nicht ungewöhnliche nüchtern-robuste Schönheit von höchst irdischem Charakter wahrnehmbar. Vor gewissen Banalitäten allerdings, in die bei solchen Vorwürfen Künstler vom Schlage eines Palma Vecchio verfallen, behütet den Meister die beständig sich steigernde Kraft des malerischen Gestaltens.

Gegenüber den Werken mythologisch-weltlichen Inhalts behaupten nach wie vor die religiösen Gemälde ihre bedeutsame Stellung. Bewährt sich Tizian in jenen als Meister der venezianischen Daseinsverklärung, so versucht er in manchem seiner Andachtsbilder eine Steigerung nach der Seite des Dramatischen hin, die in dieser Schule eine völlige Neuerung bedeutete. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel bietet der berühmte „Zinsgroschen“ der Dresdner Galerie, der 1514 für Herzog Alfons I. von Ferrara geschaffen wurde. Noch Giorgione hatte sich in einem ähnlichen Fall, dem Christus mit dem Henkersknecht in S. Rocco, auf eine wirkungsvolle Charakteristik zweier Köpfe beschränkt, ohne die Einheit des Momentes und des Geschehnisses anzustreben. Tizian gelangt über die packende Schilderung der beiden Physiognomien hinaus zu intensiver dramatischer Wirkung, wobei nicht nur die Drehung und Blickrichtung des Christuskopfes, sondern die mit geringen Mitteln doch vollkommen erreichte Wendung des Oberkörpers bedeutend mitspricht.

Das Meisterwerk des dramatischen Stils im Altarbild bleibt das in riesenhaftem Format gehaltene Gemälde der „Assunta“, das 1518 nach zweijähriger Arbeit in S. Maria dei Frari seine Aufstellung fand (heute in der Akademie). Zum ersten Male gelang es hier höchster malerischer und kompositioneller Kunst, den erhabenen Akt der Himmelfahrt lebendige, faßbare Wirklichkeit werden zu lassen. Die Älteren gaben ein isoliertes Stehen in der Luft, ohne Verbindung mit den auf der Erde Zurückbleibenden und den höheren Regionen, zu denen die hl. Jungfrau emporschwebt. Tizian bildet aus den drei Schichten eine Einheit: unten als feste Basis die machtvolle, dunkeltonige Gruppe der Apostel, voll gebändigten Reichtums, darüber in einer heiter gelockerten Engelglorie die Madonna, schon im Umriß ganz Bewegung und aufwärtsstrebende Gewalt, endlich im Halbkreis oben in vollster malerischer Auflösung und Verklärung die wesenlos schwebende Gestalt Gottvaters. Eine gewaltige, den großen Altarbildern Raffaels, besonders der Transfiguration, zu vergleichende Schöpfung war entstanden, ja über jene hinaus der freiesten Darstellung transzendentalen Geschehens ein Weg gewiesen, den der Barockstil unter dem suggestiven Antrieb des Jesuitismus entschlossen beschreiten sollte.

Für die weltumspannende Phantasie Tizians kann es kein stärkeres Zeugnis geben als die Tatsache, daß im gleichen Jahre, in dem die „Assunta" vollendet wurde, für Herzog Alfons das „Venusfest" entstand, das in seiner unbefangenen, überquellenden Lebensfreude und irdischen Freudigkeit den äußersten Gegensatz zu dem hochfeierlichen Kirchenbilde bildet. Mit dieser frühesten Darstellung ausgelassenen bacchantischen Taumels wird die unvergleichliche Folge derartiger Szenen eingeleitet, für welche zunächst die Ausschmückung des „Studio" Alfons I. von Ferrara den äußeren Anlaß bot. Dieser kunstbegeisterte Herrscher, der durch geschickte Agenten in ganz Italien den Werken der besten Künstler nachstellen ließ, hatte für Tizian eine besondere Neigung gefaßt und blieb lange Zeit sein erklärter Gönner. Aber unterdes war der Ruhm des Meisters ins Riesenhafte gewachsen.

In Venedig war er unbestritten der erste Künstler, dem besonders durch die Gunst des Dogen Andrea Gritti die offiziellen großen Aufträge im Dogenpalaste, in gleicher Weise die Wandbilder der Brüderschaften und die wichtigsten Altargemälde der Kirchen in Auftrag gegeben wurden. Künstlerisches Verdienst und ausgesprochener Geschäftssinn sicherten ihm überall die erste Stellung. Nach den Herzögen von Ferrara waren es die Herrscherhäuser von Mantua und Urbino, die ihn besonders bevorzugten; durch die Gonzaga im besonderen ward er Karl V. bekannt, den er im Jahre 1548 in Augsburg zweimal porträtiert hat, als müden sitzenden alten Mann und als reisigen Sieger in der Schlacht von Mühlberg, auf feurigem Rappen in schimmernder Rüstung zum Angriff voransprengend (Pradomuseum in Madrid). Dies Reiterbildnis zeigt den Meister als den souveränen Beherrscher der malerischen Mittel, der er in seinen späteren Bildern uns mehr denn je erscheint. Wenn die Werke der dreißiger Jahre, darunter eins der umfangreichsten und festlichsten Gemälde Tizians, der Tempelgang Mariä (um 1538—40), der ausgesprochenen ungebrochenen Lokalfarbe noch ein gewisses Recht ließen, so wird diese in den Bildern der späteren Jahrzehnte immer mehr gebrochen zugunsten einer warmen tonigen Gesamtwirkung.

Die frühere glatte verschmelzende Technik weicht einem scheinbar flüchtigen Hinsetzen farbiger Punkte und Flächen, das, aus der Ferne gesehen, wieder einen wundervollen harmonischen und einheitlichen Eindruck ergibt. Es wird weniger mit dem Pinsel als mit dem Finger gearbeitet, jede Stelle trägt die Merkmale der eigensten Handschrift des Meisters.

Der Puls des alternden Mannes, weit entfernt matter zu schlagen, steigert sich gerade gegen das Lebensende hin zu fiebrischer Glut. Jene Entwicklung zum hochdramatischen Stil, die durch die „Assunta" eröffnet wurde, führt unter sichtlicher geistiger Berührung mit der schwülen, fanatischen Atmosphäre der Gegenreformation zu der hochpathetischen Martyriums- und Passionsdarstellung des spätesten Tizian. Alle diese leidenschaftlichen Vorgänge erscheinen uns, wie die um 1570 entstandene „Dornenkrönung" in München, in einem überirdischen, visionär geschauten Licht, düster zerrissen in den Bewegungen und den grell sich kreuzenden Linien. Der Eindruck des Grausigen ist ebenso schlagend erreicht wie der Anschein der heftigen, schnellen Bewegung.

Für die engen Zusammenhänge zwischen den allgemeinen Strömungen der Geistes- und Kunstgeschichte und der eigentlichen politischen Entwicklung ist es sehr aufschluß-

reich, daß die Mehrzahl dieser glutvollen Andachtsbilder für den spanischen Hof, insbesondere für Tizians hohen Gönner, Philipp II., bestimmt war. Wenn es daneben gerade die sinnlichsten Darstellungen aus der mythologischen Welt waren, die der Monarch von seinem Hofmaler begehrte, so steht das zu der Empfindungsweise der Gegenreformation nur scheinbar im Gegensatz. Eine heiße, unterdrückte Leidenschaft spricht aus beiden sich sonst so entgegengesetzten Welten, und in Philipp II. selber wechselten fanatische Bußstimmungen mit wilden Ekstasen der Sinneslust.

Einzig in seinen Bildnissen bleibt Tizian dem Renaissanceprinzip der schönen Daseinsverherrlichung treu. Seine großen Herren sind eine glückliche Mischung unbefangener Natürlichkeit und wirkungsvoller Repräsentation. Dramatische Belebung bleibt auch den späteren Bildnissen durchweg fremd, allen dagegen eignet eine charakteristische spontane Haltung, wie sie in besonders fein empfundener Weise das Berliner „Selbstporträt" von ca. 1550 besitzt, eines der prächtigsten Beispiele des breiten malerischen Vortrags dieser Schaffensperiode des Unermüdlichen. Ohne mit kostbarem Schmuck überhäuft zu sein, verrät der Dargestellte doch die königliche Würde eines Großen der Kunst. Reich an Ehrungen, an Privilegien, Pfründen und mancherlei Gütern schuf und studierte der gefeierte Meister so in seinem wundervollen venezianischen Besitztum, von dessen Reizen selbst hohe Würdenträger und Fürsten entzückt waren. Seine familiären Verhältnisse brachten manchen sonnigen Augenblick und ruhevolle Behaglichkeit in dies arbeitsame Dasein, zugleich aber auch dunkle Schatten, geriet doch der älteste Sohn, Pomponio, auf Abwege und bereitete so dem Vater bittere Sorgen. Mehr Befriedigung hatte er an dem zweiten Sohn, Orazio, der die väterliche Begabung geerbt hatte, aber bald nach Tizians Tode dahingerafft werden sollte. Aus manchen lebensvollen und mit wirklicher Liebe gemalten Darstellungen kennen wir endlich seine Tochter Lavinia, eine echte Venezianerin von reifer Schönheit.

Tizians künstlerisches Erbe hatte indessen längst in einer Schar hochbegabter Meister würdige Vertreter gefunden, die wie die beiden größten, Paolo Veronese und Tintoretto, das Errungene nicht als unfreie Nachahmer erstarren ließen, sondern die Lebensarbeit ihres großen Vorgängers selbständig und mit eigenen neuen Impulsen fortführten.

Im Jahre 1576 raffte die Pest den Nimmermüden plötzlich dahin, als er an dem großen düstern Gemälde der Pietà arbeitete. Sein Schüler Palma giovane vollendete es und stiftete es mit pietätvoller Inschrift in die Kirche S. Angelo. Heute befindet es sich als das letzte imponierende Zeugnis der übermenschlichen Kraft eines fast Hundertjährigen in der Akademie zu Venedig, jener Sammlung, die mit dem Prado in Madrid, dem Wiener Hofmuseum, dem Louvre und den Florentiner Galerien die schönste und reichste Lese des Tizianschen Schaffens besitzt.

Hermann Voß















